

唐寅名下的圣母像： 一幅“苏州片”的跨文化解读

梁永峰^{*}，刘海燕^{*}，李幸哲^{*}

- I. 绪论
- II. 图像细读—中西合璧的视觉构造
- III. 语境重构—“苏州片”工坊中的跨文化生产
- IV. 文化解读—接受、误读与再创造
- V. 结论

I. 绪论

1. 『圣母像』与『送子观音』之争议

2018年6月9日—8月19日,在中国国家博物馆举办的《无问西东—从丝绸之路到文艺复兴》展览中,同时展出了现藏意大利罗马圣安德烈教堂的西洋油画〈罗马人民的保护者圣母玛利亚像〉复制品(fig. 1)和现藏美国菲尔德自然历史博物馆的纸本卷轴〈中国圣母像卷轴〉(Chinese Madonna scroll)复制品(fig. 2),中国展馆将〈中国圣母像卷轴〉更名为〈唐寅(Tang Yin/당인)款送子观音〉展出。两幅作品极度相似而引起轰动,同时由此引发学术界关于东西方艺术交流与相互影响的研究和讨论。主要围绕以下三个方面展开:1.

* 第一作者, 浙江师范大学 艺术学 教授

** 共同作者, 浙江师范大学 学前教育 助理研究员

*** 通讯作者, 浙江工商大学 东西文明互鉴研究院 副教授



Fig. 1. 圣路加〈罗马人民的保护者圣母玛利亚像〉Saint Luke, *Salus Populi Romani* (Left), ca. 16th-17th century, Tempera on panel, Collection of the Church of Sant'Andrea, Rome, Italy (Wang Chunfa, *No Questions West and East: From the Silk Road to the Renaissance*, p. 285)

Fig. 2. 唐寅,〈中国圣母像卷轴〉Tang Yin, *Chinese Madonna scroll* (Right), ca. 15th-16th century, Ink and color on paper, hanging scroll, Collection of the Field Museum of Natural History, USA (Field Museum of Natural History, https://fm-digital-assets.fieldmuseum.org/79/534/A114604_02d.jpg)

谁模仿了谁。是唐寅〈送子观音〉模仿了罗马〈圣母像〉,还是罗马〈圣母像〉模仿了〈送子观音〉。2. 谁也没有模仿谁,纯属一种文化巧合。3. 〈送子观音〉是唐寅¹真迹还是后人赝品。第一种观点认为,〈送子观音〉从画面构图、人物造型等艺术表现上吸收了西洋画特点,因而〈送子观音〉模仿了〈圣母像〉。第二种观点认为,中国的“观音送子像”最早出现于唐朝初年,唐宋时期也有中西文化交流,因此也有可能是〈圣母像〉模仿了中国的送子观音

1 唐寅(Tang Yin/당인, 1470-1524),字伯虎,号六如居士,明代中期的著名画家、书法家、诗人,“吴门四家”之一,是艺术史上极具影响力的天才艺术家。



Fig. 3. 唐寅〈观音/圣母子〉 Tang Yin, *Guanyin/Madonna and child*, ca. 18th-19th century, Ink and colour on paper, Collection of the British Museum, London, UK (British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1926-0410-0-16)

理与对比分析,从跨文化交流的视角探讨唐寅名下圣母像作为“苏州片”的图像来源、生成机制及其艺术与文化内涵。

像。另一种观点认为,唐寅逝于1523年,〈圣母像〉的创作时间约为16世纪末至17世纪初,若唐寅模仿〈圣母像〉,则时间上存在逻辑矛盾。要么可能是圣母像的创作时间被误判,或存在其他版本更早传入中国的可能性,但目前缺乏直接证据。因此有观点认为唐寅的画作可能是后人伪托其名的仿制品,也即是明代中晚期“苏州片”(Suzhou Pian/仝子)的产物。

在美国菲尔德自然历史博物馆被命名为 Chinese Madonna scroll〈中国圣母像卷轴〉,这次在中国展出,则被命名为〈唐寅款送子观音像〉,而不是按照英文字母翻译为〈中国圣母像卷轴〉。或许是策展方根据中国佛教图像传统判定其更符合送子观音题材,或者是为了更符合中国人的传统信仰习惯,并希望避免“Madonna”所带来的基督教含义误导,从而将作品重新置于中国宗教艺术语境之中。无独有偶,现藏于英国伦敦大英博物馆的另一幅中国画〈观音/圣母子〉(fig. 3)也署款为“苏台唐寅敬绘”,作为诗书画三绝的天才艺术家“唐寅名下圣母像”这一矛盾而又迷人的现象,激发了笔者的研究兴趣。

基于此,本研究拟通过文献法与图像分析法,对相关历史文献与图像材料进行系统梳

2. 国内外研究现状

1) 唐寅及其作品的相关研究

唐寅是明代著名的书画艺术家,其诗、书、画、印都取得了较高的艺术成就,因而学界关于唐寅书画的研究成果较为丰富。在唐寅的人物画中,不仅诗、书、画各臻其妙,而且三种艺术形式相辅相成、互相生发以画之美、诗之美、书之美融于一体共同组成一个完美的艺术体,形成了极富艺术个性、具有创造精神的‘有意味的形式’,具有激起人们审美情趣的艺术力量。²唐寅能够打破当时画坛传统绘画形式,广泛吸收其他各派绘画经典,对南北两大画派进行融会贯通,对中国绘画艺术的提高作出了新的贡献³。他的的画作山水、花鸟、人物及诗词中都有几分借古喻今之意,风流不羁,恃才傲物的独特的才子个性和人生经历才造就他独特的绘画风格和在美术史上的独特地位。⁴唐寅的创作,尤其是人物画,从题材到内容都传承了前人的优点,并加以创新。他的仕女画取得了极高的艺术成就,在唐代传统人物画精髓的基础上加以创新,对明清人物画的发展产生了深远影响。⁵‘三教合一’是明代极为常见的文化现象,在各种媒介和绘画题材中均有所表现。唐寅自身复杂的宗教思想是其创作的主要驱动力,在作品‘佛为表,道为骨’的外衣下,隐藏的依然是一颗跳动缓慢却强壮有力的儒心。⁶一方面,他对生灭的色相充满了眷恋,诗画中大量出现花、月、美人等意象,浸透着深沉的生命感伤;另一方面,他又在佛理中寻找心灵慰藉,从色相的生灭中超越出来,证悟性空之理。⁷唐寅的仕女画尚雅不避俗,既有着强烈的世俗性气息,又体现出深刻的文人思想,是世俗性与文人性交相融合的产物。在欣赏唐寅仕女画时,我们既要看到其作品中受商品经济和市民文化影响的世俗化倾向和商业气息,又不能忽视隐藏于作品中的儒家思想以及明代失意文人的心理诉求。⁸以唐寅为代表的明代中期苏州文人长期居住于市井社会,繁华的商业活动氛围直接影响了他的绘画风格;由于举业受阻、家庭败落,唐寅迫于生活压力转而以卖文鬻画为主业苏州地区的

2 王晓丹,「唐寅人物画论略」,『山西师大学报(社会科学版)』36 (2009), p. 79.

3 王莹莹,「唐寅绘画艺术成就探究」,『兰台世界』22 (2013), pp. 154-155.

4 高佳,「论唐寅绘画中的意境」,『美与时代(中)』605 (2015), pp. 45-46.

5 王鑫乙,王煜,「文人意趣对明清人物画的影响再谈—以唐寅为例」,『书画世界』212 (2019), p. 89.

6 孙华东,「从“儒释道”视角看唐寅的“梦仙草堂图”」,『天津美术学院学报』162 (2022), p. 45.

7 刘耕,「文人画的色空与真性—以唐寅为中心」,『文艺研究』310 (2017), p. 143.

8 耿明昭,「唐寅仕女画的世俗性倾向与审美图式」,『美术』618 (2019), p. 137.

书画流通环境也让当时文人卖画为生成为可能。⁹唐寅作为明代中期的艺术名家,他打破了当时画坛窠臼,融会南北画派精髓,将诗、书、绘画三者交融为一种“有意味的形式”,形成一种极具个性与创造力的艺术整体。其创作尤以“仕女画”著名,在承续唐代传统人物画的基础上加以创新,对后世人物画的发展影响深远。他的艺术风格受明代“三教合一”的复杂宗教影响:作品常披“佛为表,道为骨”的外衣,既有对尘世之美的感伤,又试图从佛理中寻求超越。同时,其仕女画还呈现出“尚雅不避俗”的特点,一方面由于生活压力唐寅以卖画为生,且受商品经济与市民文化影响,作品带有一定的世俗痕迹;另一方面,其画作深处依然蕴含着儒家文人的思想底色与失意者的心理诉求。因此,唐寅的人物画不仅是其风流不羁、恃才傲物的个性和人生际遇的艺术瑰宝,也是明代中期江南社会文化、百姓生计以及宗教思想相互影响的见证,在美术史上奠定了其融通雅俗、承前启后的独特地位。

2) 明代西洋圣母像画传入的相关研究

明朝中后期,西方传教士不断地将西洋油画、水彩画、版画等引入中国,各国学者对此的研究较多。西方传教士最初进入中国是以宗教绘画为切入点,因此,圣母像是不可避免作为学者的研究范围。罗明坚(Luo Mingjian/라명건/Michele Ruggieri)是将西方油画传入中国最早的人物。“1579年意大利耶稣会传教士罗明坚,奉命来华到广东设立教堂,当他经澳门转入广东肇庆时,当地总督检查罗明坚所携带的物品中‘发现了一些笔致精细的彩绘圣像画’”,¹⁰这些“笔致精细的彩绘圣像画”则是西方同时期宗教油画作品,是西方油画第一次进入古代中国。罗明坚在肇庆等地建立小教堂,教堂里悬挂油画圣母像和一些宗教画,引导中国民众参拜并进行传教。罗明坚之后,将圣母像等西方宗教绘画在中国扩大传播的重要的人物则是意大利传教士利玛窦(Li Madou/마테오 리치/Matteo Ricci)。利玛窦由于担心当时中国人的排斥和怀疑,并没有直接进行耶稣教会的传教,而是利用一些从西洋带来的宗教绘画和铜版画复制品等作为礼品,尽可能地想办法接近当时有地位的士大夫、高官和皇帝,利玛窦触发了西方绘画艺术在中国的传播,取得皇宫贵族的信任。在『利玛窦中国书札』第四章里有着这样的记载:几乎所有的贵客都会参观我们的圣堂,敬拜

9 陶小军,汪映雪,「唐寅绘画风格形成的社会观察」,『美术观察』260(2017), p. 107.

10 胡光华,『中国明清油画』(长沙:湖南美术出版社,2021), p. 2.

精心装饰在祭台上的救主圣像和圣母像。尽管我们很清楚,他们中的大部分人是出于对我们的绘画、印刷品、圣像和钟表的好奇才来的。然而对我们来说,这都是进行福传的良机,向他们介绍我们的基督信仰道理、指出迷信的虚假。¹¹为了取得中国人的信任和交往机会。他把〈圣母子和施洗者圣约翰〉油画赠送给山东漕运总督的夫人;把〈圣母图〉进献给明神宗,把‘天主图像一幅,天主母图像二幅’进献给万历皇帝。“他还常将一些西方宗教绘画挂在家中,让来访的文人观看。”¹²利玛窦赠送给山东漕运总督夫人的〈圣母圣子和施洗约翰〉油画如今已无保存,而利玛窦献给明神宗的〈天主图像〉,据台湾学者陈慧宏考证,很可能是现存罗马大圣母堂的〈圣路加式(St.Luke/성루카)圣母抱子像〉的复制品。¹³张蓓蓓(Zhang Beibei/장베베)、¹⁴麦考尔(John E. Macall/존 E. 맥콜)¹⁵及高文·亚历山大·贝利(Gauvin Alexander Bailey/고빈 알렉산더 베일리)¹⁶等诸多学者的考证,利玛窦最初从欧洲带来的圣母像即为〈圣路加式圣母抱子像〉摹本,并带入中国通过油画修士进行了多次临摹复制在中国传播。1605年,利玛窦携带四幅宗教绘画与安徽歙县制墨家程大约会见时,“利玛窦将他翻刻的这四幅画以及他所配的中文和拉丁文说明文字一起给了明代版画家程大约(Cheng Dayue/정대약),程大约将之收入『程氏墨苑』¹⁷中发表,下发时广受欢迎。¹⁸”传教士艾儒略(Ai Rulue/알레니/Giulio Aleni,1582-1649)1610年抵达澳门,1637年著『天主降生事迹图』及附图『天主降生出像经解』,有57幅西洋宗教版画。传教士汤若望(Adam Schall/탕약망)于1640年献给崇祯皇帝的「进呈书像」中就有〈天主初降生像〉图像,描绘天主圣子耶稣降临人间、诞生于马槽的场景。『程氏墨苑』中的四幅天主教版画,以及〈天主降生出像经解〉作为印刷版本更进一步推动了圣母像等宗教绘画在中国的广泛传播。随着利玛窦宗教绘画的传播和中国上层社会交往取得的成功,一种全新的艺术形式进入中国人们的视野。这些包括圣母像在内的宗教绘画以其精美的细节、独特的透视法和光影效果,深深吸引着那些精通绘画的中国修士们。1614年,科拉·

11 (意)利玛窦著,芸琪译,『利玛窦中国书札』(北京:宗教文化出版社,2006),p. 151.

12 张西平,『跟随利玛窦到中国』(北京:五洲传播出版社,2006),p. 100.

13 陈慧宏,「兩幅耶穌會士的聖母聖像—兼論明末天主教的“宗教”」,『台大曆史學報』59 (2017), p. 66.

14 张蓓蓓,「耶穌會聖母崇拜及其在藝術中的倡導」,『文化雜誌』98 (2016), pp. 91-92.

15 John E. Macall, “Early Jesuit Art in the Far East, I The Pioneer,” *Artibus Asiae*, 10, no. 2 (1947), pp. 124-130.

16 Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America* (Buffalo: University of Toronto Press, 1999), p. 91.

17 (明)程君房,『程氏墨苑』(石家庄:河北美术出版社,1996),pp. 406-409.

18 张西平,前书引, p. 101.

尼阁劳·乔瓦尼(Cola Nicola Giovanni/조벤니, 1560-?)在澳门的圣保罗教堂开设绘画学校,这是中国历史上第一个油画培训学校。因此,澳门成为了西方油画传入中国的首站。¹⁹在方豪(Fang Hao/방호)神父出版的『中国天主教史人物传』描述了中国最早的一批学习西洋绘画的中国修士。其中游文辉(You Wenhui/유문휘/Pereira Yeou, Manuel)作为“粗通绘事的教友”,曾经在1610年左右绘制〈利玛窦〉油画肖像;而倪雅谷“艺术造诣相当高,学的是西画”,他于1606年为澳门新建的叁巴寺教堂作〈升天图〉;1607年,又至南昌初学院,期间绘制过中国式的彩色木刻“门神”等,同时他也被推测曾经创作过一幅木板油画〈圣弥额尔大天神〉,说明当时中国已有画家使用油画表达天主教题材绘画。²⁰由此可见,西方传教士带来的宗教绘画和油画技法,丰富了中国绘画表现形式,影响了一批中国画家走向宗教题材的创作。

3) “苏州片”的相关研究

“苏州片”并非指某种特定风格的绘画,而是指明代中后期(约16-17世纪)在苏州地区,以商业为目的、大规模制作的伪托名家书画的统称。其概念最早由陈定山(Chen Dingshan/진정산)于1923年在『申报』发表的「醉灵轩读画记」中提出:“至明末,唐、仇辈出,坊间相率仿效,赝鼎益伙,即所谓苏州片者”,意思是明末年间,唐寅、仇英(Qiu Ying/구영)这样的名家相继出现,市面上的作坊和画工竞相模仿他们的风格,导致仿作越来越多。苏州片的概念涵盖了两方面,一是仿效沈周(Shen Zhou/심주)、文徵明(Wen Zhengming/문정명)、唐寅、仇英等苏州名家风格绘制,并托名苏州名家或前代著名书画家的书画作品;二是未明显采用苏州名家风格,但通过收传印记与题跋标示为苏州名人或主要活跃于苏州昔日文人所作书画。²¹苏州地区书画兴盛,许多职业画家精于临摹。其中有文献将仇英描述为‘于唐宋名人画无所不摹写,皆有稿本,其临摹能夺真,米襄阳²²所不足道也’。²³意思是他对于唐宋时期名家的画作没有不临摹的,每幅都保留着底稿,其临摹的笔法逼真到可以取代真迹,就连米芾(Mi Fu/미불)这样的大家也不值一提。临摹不是职业

19 汤开建,「澳门—西洋美术在中国传播的第一站」,『美术研究』89 (2002), p. 42.

20 方豪,『中国天主教史人物传』(北京:宗教文化出版社, 2007), p. 117.

21 邱士華等3人,『偽好物:16-18世紀蘇州片及其影響』(台北:故宫博物院, 2018), pp. 5-6.

22 米芾(Mi Fu/미불),字元章,号襄阳漫士、海岳外史、鹿门居士,北宋名画师,工书,好收藏。祖籍太原,迁襄阳,又号「米襄阳」。

23 (明)王世貞,『弇州山人四部稿』卷一百五十五,藝苑卮言附錄四(台北:偉文圖書出版社, 1976), p. 17.

画家专擅,也有部分文人如文徵明父子、唐寅、谢时臣(Xie Shichen/사시신)从事这样的事情。苏州片常见题材有山水画、人物画和花鸟画,目前存世的人物画数量最多,山水画次之,花鸟画最少,这反映出当时的市场偏好。²⁴人物画中侍女形象往往秉承唐寅、仇英等画家的新美人之风,人物身形瘦长,意态娴静,面目敷色妍丽,五官俊俏,这种形象体现了新兴市民文化与传统儒家思想之间的交融与调和。²⁵苏州片的出现,首先是迎合市场。作为书画商品,苏州片于明代中后期多流于上层阶级群体之间,以满足他们对艺术品的购藏与社会交往的需求。虽多为伪作,但其中仍有技艺精湛的画工,所作之物堪比真迹。正如宋人米芾提出的‘伪好物’概念,可评价部分苏州片的艺术价值与文化特性,它们不是真迹,却成为文化交流、艺术传播以及社会各阶层审美互动的特殊载体。²⁶恰逢明朝时期传教士在华传授西洋画技法,因此,苏州片的研究为了解明代江南艺术创作、消费体系以及跨文化转化提供了重要参考。

唐寅与其作品、明代西洋圣母像传入及苏州片等相关研究成果为本研究提供了有益帮助。以图像学分析为方法,通过唐寅款〈中国圣母像卷轴〉与〈罗马人民的保护者圣母像〉图像比较、分析中国式圣母像的中西合璧语境及苏州片的跨文化生产,揭示明代中国面对西方宗教题材的吸收、转化与本土化表达。

II. 图像细读—中西合璧的视觉构造

1. 图像的比对及真伪鉴定

1) 图像比对

学界争议对大的就是谁模仿了谁。是唐寅〈送子观音〉模仿了〈圣母像〉,还是〈圣母像〉模仿了〈送子观音〉。首先我们就两图进行比对分析。

〈罗马人民的保护者圣母像〉现藏于意大利罗马圣安德烈教堂,相传原始版本由圣路加²⁷绘制于13世纪,现版本乐17世纪绘制。画面表现的在西方宗教中典型的圣母玛利亚

24 苗倩,「探寻伪物的价值—以苏州片为典范」,『文学艺术周刊』231 (2024), p. 33.

25 邱真,「晚明“苏州片”中的通景屏研究—以烟台市博物馆藏『清娱图』为例」,『艺术与民俗』8 (2021), p. 88.

26 苗倩,前引论文, p. 33.

27 圣路加(英语:Luke; 希腊语:Λουκάς),唐朝景教译为卢伽法王,是『新约圣经』中『路加福音』和『使徒行传』的作者。

抱子图,也称〈圣母子像〉。画面中央是一位端坐的半身母性形象,即圣经故事中的圣母玛利亚。圣母神情庄重而平静,正面凝视观者。圣母头披嵌有金色十字架的深蓝色头巾,身披宽大的深蓝色斗篷,内着红色衣衫,色彩沉稳而克制。圣母怀中抱着一名幼童即幼子耶稣,左手则自然地握着象征身份的绣帕。耶稣身着象征高贵的黄色衣袍,身体微微侧转,面部转向母亲姿态亲昵自然。耶稣一手轻搭在母亲臂弯处,另一手持书卷,象征智慧与神圣教义。圣母与幼子耶稣头部均有黄色光环,也象征着他们具有神圣的身份或与上帝的特殊联系。母子二人身体形成稳定的三角形结构庄严而安定。整体画面色彩对比柔和而统一,情感表达内敛,强调精神性与崇敬感,营造出肃穆、宁静而富于宗教意味的视觉效果。〈圣母子像〉象征着神性与人性的结合,是西方宗教艺术中最重要的母题绘画题材之一。

唐寅款〈中国圣母像卷轴〉(fig. 2),在中国被称为〈唐寅款送子观音〉。画面是绢本设色立轴,署“唐寅”名款,现收藏于美国菲尔德自然历史博物馆。主体为立式女性全身形象,身着米白色宽袖外袍;女性头部环绕红色圆形光轮,光轮边缘无放射状线条。既像西方基督教圣母,又像佛教中的观音形象。怀抱“顶髻”发型的童子,童子着朱红短衣,圆面胖体,以孩童式松弛姿态侧身依偎母性,一手做剪刀式样态,一手抱书。背景为素净浅灰调,无任何物象,视觉焦点完全集中于母子组合。画面左下角有“唐寅”毛笔字体和红色印章,包括从色彩、用线等表现技法上来看,是具有东方绘画的特征。整幅画也是呈现出一种肃穆、安详、神秘的气氛,极具“天国”或神居特有的画面意境。两幅画进行比较发现,既有共同之处,又有差异之处。见 (table 1)。

署名唐寅的中国式圣母像并非个例。现藏英国大英博物馆〈观音/圣母像〉(fig. 3),纸本设色,署名“苏台唐寅敬绘”,纵186cm×横73cm。圣母呈坐式踞于浅灰色石面之上,身着浅褐与米白相间的宽袖长袍,头巾覆顶且垂落至肩;怀中圣子着朱红短衣,光头圆面,手持莲花。背景嵌入中式意象,圣母右侧置深褐色瓶,瓶内插单枝花卉;瓶旁绘白鸽,呈静态伫立状。器物与动物以平面散点布局,无空间纵深感,贴合中国传统绘画的布景逻辑。

2) 真伪鉴定

首先从年代鉴定。唐寅卒于1524年,而西方基督教第一幅油画(罗明坚)则是1579年才

传说他也是一位画家,曾画过耶稣和圣母的肖像。

Table 1. 〈『罗马人民的保护者圣母像』与唐寅款『中国圣母像卷轴』图像比对〉 Image Comparison between Salus Populi Romani and Tang Yin's Chinese Madonna Scroll

Comparison Items	<i>Salus Populi Romani</i>	Tang Yin's <i>Chinese Madonna Scroll</i>
Theme	A core theme of Christian art, depicting the sacred scene of the Virgin Mary holding the infant Jesus	A Buddhist Guanyin theme, resembling the image of "Songzi Guanyin" (Goddess of Mercy for Childbirth) and highly similar to the Madonna and baby Jesus
Creation Time	The original version is estimated to be from the 13th century, and the existing version is a 17th-century re-creation	Created in the Ming Dynasty (Tang Yin lived from 1470 to 1523); there is academic controversy over whether the work is authentic
Painting Techniques	Adopts Western traditional oil painting techniques, emphasizing light and shadow contrast and color layering	Uses traditional Chinese color ink and line drawing techniques, with lines outlining the shape, rich ink and color layers, inheriting the meticulous painting style of the Ming Dynasty
Painting Composition	Focuses on a half-length portrait, centering on the facial expressions and upper body postures of the Virgin Mary and Jesus, with a simple background	Features a full-body portrait, presenting the clothing details and postures of the Guanyin figure; the "Tang style" in the lower left corner of the painting and the child's image are typical features of Chinese figure paintings
Figure Image	The Virgin Mary and Jesus show typical Western facial features, dressed in medieval Western religious costumes with regular and solemn lines	Guanyin is dressed in traditional Chinese costumes (such as ruqun, fuju, and "topknot" hairstyle); the child's image conforms to the typical style of the Ming Dynasty
Color Characteristics	The overall color is deep and thick, dominated by dark blue and gold, creating a sacred and solemn religious atmosphere	The colors are bright and fresh, dominated by bright tones such as white, cinnabar, and green, pursuing elegance and classical beauty
Cultural Connotation	Carries Christian religious beliefs; the Virgin Mary symbolizes purity, and the image of the Virgin and Child is the core symbol of believers' spiritual sustenance	Integrates the concept of Buddhist compassion in China and folk prayer for blessings; Songzi Guanyin symbolizes good luck such as family prosperity and family happiness, and is an auspicious symbol in folk beliefs

进入中国。从历史记载的年代上看,唐寅和西方传教士进入中国明显错开,因此,唐寅不太可能模仿西方圣母像。当然,还有另外一种可能,就是传教士之前,西方圣母像传入了中国,但这点目前无法考证。再者从绘画水准鉴定。唐寅作为明朝著名画家,其在人物造型、用线、用色等绘画技术方面具有相当高度。从落款“唐寅”的〈中国圣母像卷轴〉画面用线、用色、人物塑造等技法来看,画面较为粗糙,远远达不到唐寅的水平。我们通过这幅画与唐寅的工笔仕女图〈王蜀宫妓图〉(fig. 5)行比较即可看出。再者从书画装裱鉴定。款署“苏台唐寅敬绘”的〈观音/圣母像〉(fig. 3)纸质具有明显横线褶皱,可作为赝品证据之一,基本排除两幅作品是唐寅真迹的可能性。



Fig. 4. 佚名,《白衣观音像》Anonymous, *White robed Guanyin in a landscape*, early 14th century, ink on silk, Collection of the National Gallery of Victoria, Australia (National Gallery of Victoria, <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/59890/>)

2. 西方元素的识别与转化

中国式圣母像的“西方元素”体现为对西方宗教艺术母题、技法、符号的简化与转译,其核心是保留“圣母圣子”的宗教叙事框架,弱化其异质特征。

笔者认为,中国式圣母像的在明朝出现,首先体现了西方宗教母题在东方的跨语境移植。“圣母抱圣子”是欧洲圣路加画圣母的经典宗教母题,其作品大多指向宗教神圣性或权威性。明朝传教士入华时携带的欧洲圣母像版画,引起中国观者对此题材的兴趣,可西方宗教与中国本土宗教大不相同,因此圣母像的宗教内核短时间难以被理解和广泛接纳。不过,母抱子的形象更贴合中国人物画里抚育、婴戏或教子等场景,具有内在的关联。中国画师便保留“圣母抱子”的核心母题,简化其他配角、背景等元素进行本土化改造,从而削弱了西方圣母像的宗教神圣,强化中式母子的世俗人文伦理,更加引起中国观者的情感共鸣和文化认同。再者是表现为文化符号的转移。在西方宗教中,金色被视为最神圣的颜色,²⁸(fig. 1)中圣母和圣子头部后方的“金色圣光轮”属于西方神圣性的标识;而(fig. 2)中圣光轮是“红色”,红色是中国文化中吉祥、尊贵的颜色,这一改变延续了神圣

标识的功能,也将符号意义从宗教神圣性转向文化尊贵性。中西圣母像的持书圣子也存在显著不同,(fig. 1)圣母像中圣子手持“圣经”,代表着神明真理,其姿势与神态多为庄严;而(fig. 2)和(fig. 3)中圣子姿态松弛,所抱之物为“书本与莲花”,此类民间用物弱化了西方圣经的符号神圣性,更贴近中国童子真实生活意象。由此看来,西方宗教符号被保留的同时,其意义与形式均发生本土化转译。其次,从表现技法来看,(fig. 2)、(fig. 3)两幅作品既吸收了西方绘画的表现特征,又保留了东方绘画的艺术特色。(fig. 2)作品中母性衣袍褶皱处有浅淡的阴影晕染,例如衣袍下摆的色调过渡,这与西方“明暗对比法”有些许相似。欧洲圣像画通过强烈的明暗对比塑造立体感,而中式圣母像仅以一层淡墨晕染来凸显真实层次感,尚未真正达到西方绘画统一的光源逻辑,只是中国工笔画技法与西方明暗法的结合。(fig. 3)中的胆瓶、鸽子与人物的空间布局关系,应是人物在胆瓶侧前方,但此处延用中国画技法的“平面散点布局”,未明显看出欧洲透视法,这或许是中国本土画师对西方空间透视逻辑的理解有限。因此,这两幅图中均存在西方写实技法,但未遵循欧洲写实逻辑,仅呈现简化适配的特征。结合前文查阅,1614年乔瓦尼在澳门开设中国第一所油画学校,本土画师开始系统学习西洋绘画技法,为两幅作品中简化西洋技法、保留圣母圣子的特征提供了技术依据。作品的红色光轮、素净背景等元素,与艾儒略1637年《天主降生像经解》中弱化宗教异质符号的改造思路一致,因此《中国圣母像卷轴》年代符合17世纪中叶至18世纪初。《观音/圣母像》中瓶器、白鸽等中式背景意象,契合苏州片后期本土化的趋势。

3. 中国风格的渗透与主导

西方元素的转译凸显在表层,而中国传统绘画的技法、审美、意象则构成了中国式圣母像的视觉主体,实现了对宗教母题的本土重构。

首先表现为东方绘画的线条与设色。《中国圣母像卷轴》线条采用工笔画“人物十八描”²⁹技法,尤其是“兰叶描”和“铁线描”应用最多,(fig. 2)(fig. 3)作品的母性衣纹、轮廓均以线为型,衣袍的褶皱采用兰叶描法勾勒,与明代观音画(fig. 5)中的衣衫绘制范式颇为相

28 邹琼辉,「拉斐尔圣母像创作的美学特性研究」,『大舞台』312(2014), pp. 35-36.

29 王云磊,『中国画技法与教学研究』(北京:中国戏剧出版社,2024), p. 25.



Fig. 5. 唐寅,〈王蜀宫妓图〉Tang Yin, *Palace Courtesans of Wang Shu*, ca. 15th-16th century, ink and color on silk, Palace Museum, Beijing, China (Palace Museum, <https://www.dpm.org.cn/collection/paint/228271.html>)

似,线条起伏流畅,凸显衣衫褶皱自然真实感;圣子的衣纹则用铁线描法,下笔简洁、刚劲、圆润丰满,是中国民间童子画的经典线条语言。色彩运用上,则遵循中国工笔色彩里“石色(天然矿物颜料)厚涂”³⁰的原则,(fig. 2)(fig. 3)中幼童的朱红色服饰是中国画常用颜色,有喜庆、吉祥之意,与西方象征神圣光辉的金色表意不同;东方传统绘画中的观音像衣袍的通体米白色偏多,局部施以浅褐色调,贴合明代民间女性常服的素雅感,衣袍褶皱处色彩仅作局部淡染,属于典型的中式设色。而西方圣母服饰通常以深色为主,凸显庄严感。再者就是表现在面容与气质上,两幅〈中国圣母像卷轴〉面容与气质具有典型的东方女性韵味。(fig. 2)(fig. 3)两幅作品中圣母面容均为柳叶眉、丹凤眼、圆润鹅蛋脸、小巧唇形,其眉眼舒展,面容温婉柔和,与明代观音画〈白衣观音像〉局部(fig. 4)的面容范式一致,传递的是中国文化中观音的气质,消解了欧洲圣母像中的神圣庄严感。观看唐寅的仕女图〈王蜀宫妓图〉局部(fig. 5),可以了解明代女性绘画表现特征。面部晕染采用“三白法”,

30 曾景祥,『工笔画技法理论研究』(长沙:湖南美术出版社,2004),p. 58.



Fig. 6. 佚名,《射手与童话》Anonymous, *Archer and children*, Ming Dynasty, Silk painting, hanging scroll, Collection of the British Museum, UK (British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1881-1210-0-61-CH)

即额头、鼻梁、下巴三处施白,这是中国传统肖像画的经典技法,加强了中国式圣母像本土特征。《中国圣母像卷轴》中的幼童形象则光头“顶髻”、肢体圆胖,是中国民间童子画的标准样貌,观看明代幼童画《射手与童话》局部(fig. 6),童子神情天真,其发型典型的东方儿童特征,区别于西方圣子的卷发。

通过唐寅款《中国圣母像卷轴》与唐寅《王蜀宫妓图》及同时代中国佛教绘画《白衣观音像》的绘画形象比较发现,唐寅款《中国圣母像卷轴》极具东方绘画意蕴,体现了西方圣母画深深烙上典型的中国风格的印痕。

另外是表现在画面中的背景、道具、服饰以及落款和印章等绘画元素,典型的东方绘画表征。《观音/圣母像》(fig. 3)画面中的胆瓶、鸽子、莲花、线状书本、观音手中的穗子等元素是中国画的经典意象。胆瓶

是明代文房清供的常见用具,间接体现文人清雅高洁的审美;鸽子在中国象征着和平,而欧洲多视鸽子为圣灵降临。莲花是观音画中常见的道具,寓意吉祥、富贵、连绵不断,也象征佛性清净、觉悟之心。(fig. 3)中浅淡的灰色石面则延续了中国山水画的写意布景,改变了欧洲圣像的建筑背景元素。中国式圣母的服饰虽保留西方圣母外袍包裹的制式,但领口采用交领右衽、衣袖宽大垂落的明代服饰样式,工笔罩染的技法使得衣袍面料表现出中式服饰的素雅质感。尤其是落款“唐寅”“苏台唐寅敬绘”和方形印章,更是典型的东方书画特色。由此,中式圣母像植入了明代本土的生活意象与文化符号,画面具有明显的中式空间感。

通过分析两幅“唐寅”款圣母像发现,他们并非纯粹的模仿西方圣母像,而是有选择的、中国化的视觉改写。其保留圣母抱子的核心母题,融合了东方佛教中的观音形象,以中国工笔画技法勾勒形体,改变西方圣母圣子的神圣与庄严样态,塑造了东方佛教中观音与童子模样,象征神圣的金色光轮被吉祥的红色所取代。童子手持物变成了民间生活用品,建

筑背景与服饰亦变成明式风格。虽借用西方宗教母题与部分绘画技法,内核却由中国的笔墨、审美与东方佛教文化符号所主导,将西方圣母像转化为可供中国观者理解、共鸣甚至消费的中式圣母像。

本小节通过图像的对比及真伪鉴定、对作品中西方元素的识别与转化、中国风格的渗透与主导进行细读。研究发现,唐寅款〈中国圣母像卷轴〉与〈罗马人民的保护者圣母像〉两幅作品有着许多相似之处,从图像内容、创作时间、艺术风格等方面比较来说,〈中国圣母像卷轴〉创作应该是源于〈罗马人民的保护者圣母像〉,而且很有可能是唐寅的赝品。唐寅款〈中国圣母像卷轴〉深刻反映了明代中西艺术文化交流与融合的程度,堪称中西合璧视觉建构的典型范例。

III. 语境重构——“苏州片”作坊中的跨文化生产

明代苏州商品经济繁荣,文人大家云集,是艺术品交流的重要枢纽。苏州成为全国文化与时尚中心,各地流行“苏州风”,苏州画家们坐拥丰厚的文化资本,上承宋韵元风,摹古拟古,此时绅商的介入推动着艺术品的流动与传播。³¹“苏州片”正是这一背景下催化出的书画仿制体系。它以盈利为核心目的,在苏州、嘉兴等地区形成大规模、专业化伪托名家书画的统称。明朝中后期,聚集于苏州的临摹画家众多,一时间绘画赝品风靡市场(见表2)。陈定山于1923年在『申報』的「醉靈軒讀畫記」中尤指坊间竞相模仿唐寅、仇英等名家风格的仿作群体。苏州地区文人聚集,书画传统深厚,不仅诞生了“吴门四家”等艺术大家,更培养了一批精于临摹的画师,例如『弇州山人四部稿』将仇英描述为“于唐宋名人画无所不摹写,皆有稿本,其临笔能夺真”,³²『無聲史詩』卷七描述袁孔彰(Yuan Kongzhang/원공창)为“作画精于仿古,所摹宋元名家及今文,唐之际可以乱真”。³³文徵明父子、唐寅本人亦曾临摹过前代名作,这种摹古拟古的传统为苏州片的生产提供了技术基础。³⁴苏州片作坊中的运作模式包括生产前的底本来源;生产中纸或绢做熟和调粉染色,起稿定

31 温玉鹏,「从“苏州片”到『宝绘录』:另类视角的明清书画市场」,『收藏』356(2019),p. 83.

32 (明)王世贞,前引书,p. 17.

33 (清)周亮工,『無聲史詩』卷七,载『續修四庫全書』第1065册(上海:上海古籍出版社,2002),p. 873.

34 张毓秀,「苏州片」中“仇英风格”的模式化生产」,『美术观察』336(2023),p. 57.

型,人物、树石、建筑等分工绘制;画成之后落款铃印、文人题跋,做旧装裱;生产后的销售和流通。最终将作品销往各阶层群体。³⁵苏州片虽是伪作,其社会影响并非全然消极,正如前文米芾提出的“伪好物”概念,许多技艺精湛的画师临摹名家作品,难辨真伪,极大程度上还原了前朝前人的艺术风采,文人、商人用以赠答或互换,有助于文化艺术品的传播与交流。艺术品的市场价值往往与创作者的社会声望和历史地位息息相关,作品署名成为作品知名度的重要条件。苏州片伪托名家书画,“名款”是决定商品价值的核心标签,作为吴门四家之一,唐寅诗书画印样样精通,尤以仕女图闻名,其作品尚雅不避俗的风格深受官僚、文人以及富商等群体的喜爱。因此,唐寅的署名便成为了跨文化题材作品的首选,这与他在画坛的地位、市场号召力密不可分。明代中期以后,唐寅真迹供不应求,价格水涨船高,对于跨文化题材的西方圣母像而言,唐寅的署名更具卖点。一方面,唐寅的仕女画本就是苏州片的热门卖点之一,成熟的人物画风格深入人心,将其署名在中国式圣母像中,可降低中国观者对异域题材的接受门槛,减少文化隔阂;另一方面,唐寅有着风流才子的称号,他的作品所蕴含的审美趣味成为一种被广泛追慕的文人生活范式。这种借名增值的商业策略并非个例,而是当时“苏州片”产业模式的普遍操作。

苏州片工坊敏锐捕捉到西洋圣母像的市场潜力,将这一异域题材进行本土化重构,最终形成契合中国文化的陈设艺术品。随着罗明坚1579年携西洋彩绘圣像画进入肇庆,以及利玛窦与皇家贵族的社交成功,西方宗教图像自此便进入上层社会视野。这些作品的宗教母题、明暗对比处理皆与中国画风格判若两途,全然陌生的视觉图像引发了广泛中国观者的好奇与关注。明朝时,苏州作为文化与时尚的中心,迅速捕捉到此类新奇题材背后的商业潜力。西方圣母像蕴含大量的基督教叙事对人们来说一时难以接纳,但“母抱子”的形象与中国送子观音、百子图等题材的画作存在直接关联点。于是画师们选择保留圣母抱圣子的核心母题,让中国观者所理解并产生情感共鸣。同时,明朝中后期奢靡之风盛行,上层社会群体不仅追求书画的艺术价值,更将其视为彰显身份与品味的陈设品。正所谓,物以稀为贵,西洋圣母像这样难得的异域之物,恰好满足了官员们攀比消费的心理需求,成为不同于中国书画的独特藏品。苏州片工坊顺势将圣母像纳入创作题材,结合本土的偏好,将其转化为世人所接受的中国式圣母像,以此支撑工坊的运作。

35 何新文史,「明清时期书画的伪作与炒作」,网易,2026. 1. 24. 检索,
<https://www.163.com/dy/article/E10RGOVE0521F1RT.html>.

Table 2. 〈明朝中后期苏州片代表人物及作品〉 Representative Artists and Their Works of *Suzhou Pian* in the Mid-Late Ming Dynasty

Representative Artists	Representative Works	Characteristics and Explanations of Works
Qiu Ying 仇英/구영 (His imitation and emulation laid the paradigm for Suzhou Pian)	Imitation of <i>Along the River During the Qingming Festival</i> , Imitation of <i>Spring Dawn of the Han Palace</i> , Imitation of <i>A Thousand Miles of Rivers and Mountains</i> , Imitation of <i>Pavilions on Immortal Mountains</i>	Qiu Ying himself was one of the "Four Masters of the Wu School". His authentic works are exquisite and delicate. Suzhou Pian includes a large number of imitations of his blue-and-green landscape paintings and figure story themes.
Shen Zhou 沈周/심주 (Numerous later imitations)	Imitation of High Peaks of Mount Lu, Imitation of Album of Dongzhuang Villa, Imitation of Interest in Cangzhou, Imitation of Misty River and Layered Peaks	Shen Zhou was the leader of the Wu School of Painting. His landscape style is vigorous, moist, elegant and beautiful. Most Suzhou Pian imitations mimic his composition and brush-and-ink techniques, often creating large-scale landscape paintings to meet market demand.
Wen Zhengming 文徵明/문정명 (A huge number of imitations)	Imitation of <i>Tea Gathering at Huishan Mountain</i> , Imitation of <i>Seeking the Peach Blossom Spring</i> , Imitation of <i>Orchid Pavilion Gathering</i> , Imitation of Zhenshang Studio, Imitation of <i>Pine Ravine and Flying Spring</i>	Wen Zhengming excelled in both calligraphy and painting. Suzhou Pian includes imitations of his blue-and-green landscape paintings and running script works.
Tang Yin 唐寅/당인 (Imitations widely circulated)	Imitation of <i>Lady with a Silk Fan in Autumn Wind</i> , Imitation of <i>Pine Sounds in a Mountain Path</i> , Imitation of <i>Album of Falling Flower Poems</i> (calligraphy), Imitation of <i>Palace Maids of the Former Shu Kingdom</i> , Imitation of <i>Clear Dream in the Shade of Paulownia Trees</i>	Tang Yin's painting style is free and vivid, with exquisite figure and landscape works. Suzhou Pian imitations mostly focus on his paintings of beauties and small landscape scenes.
Wen Peng, Wen Jia 文彭、文嘉/문팽, 문가 (Sons of Wen Zhengming; their styles were imitated)	Imitation of Wen Peng's <i>Ink Bamboo</i> , Imitation of Wen Jia's <i>Small Landscape Album</i>	Both inherited their father Wen Zhengming's artistic style. Suzhou Pian imitations of their works are mostly small album leaves and fan paintings, suitable for appreciation on desks.
Chen Chun 陈淳/진순 (also known as Baiyang Shanren; his freehand flower-and-bird paintings were imitated)	Imitation of <i>Red Pear Poetry and Painting</i> , Imitation of <i>Album of Flowers and Birds</i>	Chen Chun's freehand flower-and-bird paintings are simple, elegant and unrestrained. Suzhou Pian imitations mostly mimic the feature of his dripping ink wash.
Lu Zhi 陆治/육치 (A later follower of the Wu School; his blue-and-green landscape paintings were imitated)	Imitation of <i>Immortal Mountains and Jade Caves</i> , Imitation of <i>Small Scene with Pomegranate Flowers</i>	Lu Zhi's blue-and-green landscape paintings are elegant in color and rigorous in brushwork. Suzhou Pian imitations of his works…… (Note: content missing)
Anonymous Painter Groups	Ancient <i>Landscape Albums</i> , Imitation of <i>Famous Artists' Flower-and-Bird Fan Paintings</i> , Imitation of <i>Ancient Hermit Portraits</i> , Imitation of <i>Angler in the Cold River</i> , Imitation of <i>Bamboo and Stone Paintings</i>	Anonymous painters formed the main body of Suzhou Pian creators. Their works cover landscapes, flowers and birds, and figures, which were sold for profit, with varying artistic value.

结合史料记载与作品特征,“唐寅款”中国式圣母像的生产过程,可归为“跨文化创作与商业驱动结合”的生产模式。下面将从底本来源、本土化改造、署名与流通三方面推测。圣母像的底本大概率是利玛窦等传教士传入中国的欧洲版画复制品,例如《圣路加式圣母抱子像》、《圣母圣子和施洗约翰》等,许多版画通过『程氏墨苑』等书籍进行刊印,或是一些文人画师在传教士开办的油画培训学校习得圣母像,这些底本被广泛流传。画工们考虑到中国观者的宗教接受性和审美习惯进行筛选,保留“圣母抱圣子”的核心母题,删减西方圣像中其他配角、建筑背景、装饰等,增加明朝人像元素和生活意象。圣母像的技法以工笔画为主导融入西方写实技法。工坊中技艺精湛的画工试用淡墨晕染衣袍褶皱以此模仿西方的明暗对比处理;兰叶描、铁线描和三白法皆是中国人物画中仕女画的技法。相比西方圣母像透露出的庄严,画工把圣母面容改造成柳叶眉、丹凤眼、鹅蛋脸、小巧唇,尽显中式慈母形象,圣子则选取中国民间童子画风格,光头圆胖、姿态松弛,手持民间寻常生活用具。画面背景使用平面散点布局,使胆瓶、白鸽与人物成的平面关系,这或许是画工对西方透视关系理解有限。作品绘制完成,基于唐寅的历史地位和市场对唐寅作品的需求综合考量,按工坊流程,需加盖仿刻的“唐寅”名款与相关印章。这件融合西方宗教母题与中式技法的作品,最终被销往各购藏者手中。

总体来说,唐寅款《中国圣母像卷轴》仅是明代中后期苏州地区大量“苏州片”伪作中的一件。苏州片工坊中民间画工为迎合市场需求,借助名家款识提高作品价值是一种常见方式。在当时商品经济发达、海外贸易频繁以及天主教图像输入的背景下,苏州片工坊在既有文人画传统与西方宗教图像之间进行视觉嫁接与再创造,实现了一种跨文化的图像转换与语境重构。

IV. 文化解读—接受、误读与再创造

西方宗教母题作品进入中国后,非基督教信徒难以解读宗教内核,中国画师对其转译以适配本土的文化与审美,过程中或许存在某些误读,但正式这种误读成为跨文化创造的关键。

从东西方文化接受层面来看,利玛窦最初带着圣母像或其他题材的西洋画去拜访皇帝、贵族、士大夫等,希望他们能帮助自己获得朝廷的接纳和传教的许可。³⁶他赠送程大约的《圣母像抱子像》,赠予山东漕运总督夫人的《圣母子和施洗者圣约翰》,都是宗教母

题的代表,虽然进行了添加中文题注、简化部分符号等改造,但整体上仍保留西方圣母像的特质,画面精美,以求准确传递基督教核心教义,带有明显的宗教与政治目的。在民间,西洋画也常出现在瓷器、漆器等工艺品上,以供外销。为能短时间快速量产,工匠对西洋版面只做简单复制。耶稣受难图仅保留人物的外形轮廓与服饰特征,没有对人物形象进行细腻描绘,也未与本土艺术形式深度融合。实际上是利用西方元素增加商品的新奇感的一种手段。³⁷利玛窦入华后在广州开始传教,受明朝政策、文化差异性、思想保守性等因素影响,传教过程既有高潮期,不免也存在倒退的低谷期。为了宗教在中国扎根传播,利玛窦以王公贵族、官僚阶级或文人群体为主要社交对象。³⁸尚未在民间广泛传播,对于非基督教信徒的中国观者而言,“唐寅款”中国式圣母像很难被赋予基督教意义,人们既不了解圣母玛利亚的宗教地位,也无法解读其背后的宗教叙事。他们对这幅画的认知更多基于中国画背景与审美习惯,将此类新题材画作归为异域人物画。“唐寅”款中国式圣母像与中国送子观音像、百子图、婴戏图等题材有着高度关联性。画中圣母的面容、圣子的模样姿态亦是明代仕女画和民间童子画的经典样态。这些熟悉的中国画元素能让观者快速感受到和谐的亲情氛围与雅致的笔墨格调。尽管有光轮、别样服饰等元素注入,人们也多将其视为一种独特的装饰手法。这种本土化的改造完全贴合苏州片工坊经营的商业策略。

从另一角度来说,唐寅名下的圣母像也可以认为是一种文化的“误读”。西方圣母像核心功能一是作为宗教信徒做礼拜时的祈祷对象,二是指向神圣救赎的精神寄托,苏州片工坊为了更好地适应中国观者的欣赏和解读,将这一题材画作进行本土化的改造,其功能便脱离了宗教语境,成为官僚阶级、文人雅士宅邸中的陈设品。明中后期,江南地区经济繁荣,社会竞相追逐风雅与奢靡,官僚、文人与贵族等群体对艺术品的需求不再局限于传统书画,稀缺、异域、新奇的藏品更能彰显自己的社会身份或品味。“唐寅款”中国式圣母像兼具名家署名与西洋题材的双重珍稀性。一方面,由于唐寅在书画界崇高的历史地位,其作品本身就是一大热点,不少文人都在追求的笔墨和审美格调;另一方面,西方宗教母题鲜有人见,若能纳藏此类作品,则体现藏家具有博古通今的视野。这类作品往往被置于

36 (意)利玛窦, (比)金尼阁 著, 何高济 等 译,『利玛窦中国札记 传教士利玛窦神父的远征中国史』(桂林: 广西师范大学出版社, 2001), p. 207.

37 谢明,「当代中国基督教传播方式研究」(北京: 中国社会科学院研究生院博士学位论文, 2010), p. 109.

38 (意)利玛窦, (比)金尼阁 著, 何高济 等 译, 前引书, pp. 206.

书房或会客厅等公共空间,成为社交场合中谈论的话题,其功能从“宗教信仰的载体”到“社会身份的象征”的转变。中西方文化存在根本性分野,在解读西方圣母像过程中不可避免会“误读”某些文化内核。从宗教角度出发,金色光轮、圣经、人物神态等符号皆代表西方宗教的神圣信仰。金色光轮象征神性光辉,圣经表示真理,人物面容传递着超越世俗的圣洁感。而中国式圣母像里,金色光轮变为中华传统吉祥的红色,圣经被替为民间童子常见之物,圣母的气质温婉柔和,圣子则像一位天真的世俗孩童。这种改造看似“误读”,实则是画师依据中国观者的文化接受性所做的本土化改造,使异域题材能够被世人接纳。从女性美的诠释来看,西方圣母的大眼睛、双眼皮、高鼻梁的面容特征与服饰样式凸显西方审美风格,中国式圣母则完全遵循明代柳叶眉、丹凤眼、鹅蛋脸的仕女画范式,服饰也改为交领右衽的明代样式。这种对中式女性美的描绘,易于连接观者的审美接受性。正是跨文化翻译的误读,让西方宗教母题突破原有的文化框架,成为两方文化相互交流、相互融合的创造性成果。

再者,从艺术发展角度来看,唐寅名下的“圣母像”又是一种作品形象的再创造。从明中期开始,西洋绘画在中国的传播路径逐渐丰富,相较于上层阶级的功利性传播与民间的表面化模仿,苏州片的处理方式可谓独树一帜。苏州片的独特性在于其商业与本土化的改造深度结合。工坊出于盈利目的,选择西方圣母像进行本土化的重构,以仕女图和民间童子像为参照,将含有基督教的文化语境转为民间慈母与稚子的日常生活意向,最后署名大家唐寅。既有文人的笔墨雅致,又不失世俗趣味,降低本土观者对异域题材的接受门槛。这种独特的创作模式体现了苏州片在中西艺术交流中的独特价值。无疑,作品不再是仅仅表现在原形的模仿,而是通过工坊不同画工加入自己的理想、愿望和艺术认知将作品进行了二次、三次或多次创新,即保留了西方原有文化的内核,又渗透了中国文化与艺术特有的语言元素,是一种跨文化体现的图像重构。

因此,《中国圣母像卷轴》这类作品不仅是市场机制驱动下的仿作现象,更可置于文化解读的框架中加以审视。从接受层面看,西方圣母子图像进入明代社会后,被本土观者纳入既有的审美经验与图像传统之中,以仕女画、观音像等视觉范式加以理解与对应;从误读层面看,原有的神学意涵在转换过程中被弱化甚至偏移,宗教象征转化为吉祥、慈母或世俗母子主题;而在再创造层面,民间画工通过笔墨语言、构图方式与装裱形式的重构,使之融入中国绘画体系,形成具有本土风格的新图像形态。这一过程体现了跨文化交流中多层次的意义生成机制。

V. 结论

作为赝品的“唐寅款”〈中国圣母像卷轴〉是明朝中后期苏州商品经济、名家崇尚风气以及中西艺术交流共同作用的产物。苏州片工坊伪托唐寅署名提高作品市场值,对西方传教士带来的圣母像进行本土化的改造,从而形成了跨文化的艺术成果。这种跨文化生成并非简单的模仿或误读,也不宜仅以“真伪”“影响与被影响”的二元框架加以评判。具体而言,中国画师为适配本土文化接受性,保留圣母抱子的宗教母题,将基督教元素符号进行转译,重塑中式慈母和天真童子形象,这种跨文化生成超越了“真与伪”“输入与输出”的线性逻辑,揭示的是不同文化体系在具体历史情境中相互协商、调适与再造的复杂过程。这一过程揭示了跨文化艺术交流中复杂而多层的中介机制与再造逻辑。从功能层面看,“唐寅款”〈中国圣母像卷轴〉通过消解原有的宗教性,以适配中国观者的认知与审美,引起人们情感上的共鸣,将其功能从宗教信仰转变为世俗艺术陈设品。因此,“唐寅款”〈中国圣母像卷轴〉作为一件“伪好物”,生动见证了明清时期民间中西文化相互交流碰撞的华章。同时,通过个案进一步印证了苏州片作为明朝中晚期艺术市场上的特殊面貌,其价值并非单一维度的“真伪价值”,而是兼具艺术参考价值、历史文化价值、市场收藏价值。苏州片的价值核心,在于它作为特定历史时期的艺术产物,既承载了明代画派的艺术影响,又反映了晚明江南的社会文化风貌。未来可进一步关注与此相似题材的苏州片作品,探究西洋艺术母题在中国传播、转化、再创造的路径,也可追踪同一西洋底本在不同地域、不同时期的重构体系,以求更全面的了解西洋艺术在中国民间的传播网络,深化对明清时期跨文化艺术创造的认知。

* 주제어(keywords)_당인(唐寅, Tang Yin), 성모상(圣母像, Madonna), 명대(明代, Ming Dynasty), 중서 교류(中西交流, Sino-Western Exchange), 소주 편(苏州片, Suzhou Pian)

■ 투고일 2025년 11월 3일 | 심사개시일 2025년 11월 7일 | 심사완료일 2026년 2월 11일 ■

참고문헌

1. 중국어 문헌

- 陳定山, 「醉靈軒讀畫記」, 『申報』 8, 1923, p. 3.
- 陳慧宏, 「兩幅耶穌會士的聖母聖像—兼論明末天主教的“宗教”」, 『台大曆史學報』 59, 2017, p. 66.
- (明) 程君房, 『程氏墨苑』, 石家庄: 河北美术出版社, 1996.
- 方豪, 『中国天主教史人物传』, 北京: 宗教文化出版社, 2007.
- 高佳, 「论唐寅绘画中的意境」, 『美与时代(中)』 605, 2015, pp. 45-46.
- 耿明昭, 「唐寅仕女画的世俗性倾向与审美图式」, 『美术』 618, 2019, p. 137.
- 胡光华, 『中国明清油画』, 长沙: 湖南美术出版社, 2021.
- 李超, 『中国早期油画史』, 上海: 上海书画出版社, 2004.
- 刘耕, 「文人画的色空与真性—以唐寅为中心」, 『文艺研究』 310, 2017, pp. 143.
- 利玛窦(Matteo Ricci)着, 芸琪译, 『利玛窦中国书札』, 北京: 宗教文化出版社, 2006.
- 苗倩, 「探寻伪物的价值—以苏州片为典范」, 『文学艺术周刊』 231, 2024, p. 33.
- 邱士華 等 3人, 『偽好物:16—18 世紀蘇州片及其影響』, 台北: 故宫博物院, 2018, pp. 5-6.
- 孙华东, 「从“儒释道”视角看唐寅的〈梦仙草堂图〉」, 『天津美术学院学报』 162, 2022, p. 45.
- 陶小军, 汪映雪, 「唐寅绘画风格形成的社会观察」, 『美术观察』 260, 2017, p. 107.
- 汤开建, 「澳门—西洋美术在中国传播的第一站」, 『美术研究』 92, 2002, p. 42.
- (明) 王世貞, 『弇州山人四部稿』卷一百五十五, 「藝苑卮言附錄四」, 台北: 偉文圖書出版社, 1976.
- 王晓丹, 「唐寅人物画论略」, 『山西师大学报(社会科学版)』 36, 2009, p. 79.
- 王莹莹, 「唐寅绘画艺术成就探究」, 『兰台世界』 22, 2013, pp. 154-155.
- 王鑫乙, 王煜, 「文人意趣对明清人物画的影响再谈—以唐寅为例」, 『书画世界』 212, 2019, p. 89.
- 王云磊, 『中国画技法与教学研究』, 北京: 中国戏剧出版社, 2024.
- 温玉鹏, 「从“苏州片”到“宝绘录”:另类视角的明清书画市场」, 『收藏』 356, 2019, p. 83.
- 谢明, 『当代中国基督教传播方式研究』, 北京: 中国社会科学院研究生院博士学位论文, 2010, p. 109.
- 曾景祥, 『工笔画技法理论研究』, 长沙: 湖南美术出版社, 2004.
- 張蓓蓓, 「耶穌會聖母崇拜及其在藝術中的倡導」, 『文化雜誌』 98, 2016, pp. 91-92.
- 张西平, 『跟随利玛窦到中国』, 北京: 五洲传播出版社, 2006.
- 张毓秀, 「苏州片”中“仇英风格”的模式化生产」, 『美术观察』 336, 2023, pp. 48-57.
- 邱真, 「晚明“苏州片”中的通景屏研究—以烟台市博物馆藏“清娱图”为例」, 『艺术与民俗』 8, 2021, pp. 88.
- 邹琼辉, 「拉斐尔圣母像创作的美学特性研究」, 『大舞台』 312, 2014, pp. 35-36.
- (清)周亮工, 「無聲史詩」卷七, 收於『續修四庫全書』, 上海: 上海古籍出版社, 2002.

2. 서양어 문헌

Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America*, Buffalo: University of Toronto Press, 1999.

John E. Macall, "Early Jesuit Art in the Far East, I The Pioneer." *Artibus Asiae* 10, no. 2, (1947): 124-130.

3. 데이터베이스

何新文史, "明清时期书画的伪作与炒作", 网易, <https://www.163.com/>.

References

1. Secondary Sources in Chinese

- Chen Dingshan, "Zui ling xuan du hua ji," *Shen Bao* 8 (1923): 3.
- Chen Huihong, "Liang fu ye su hui shi de sheng mu sheng xiang—jian lun ming mo tian zhu jiao de 'zong jiao'," *Tai Da Li Shi Xue Bao* 59 (2017): 66.
- (Ming) Cheng Junfang, *Cheng shi mo yuan*, Shijiazhuang: Hebei Mei Shu Chu Ban She, 1996.
- Fang Hao, *Zhong guo tian zhu jiao shi ren wu zhuan*, Beijing: Zong Jiao Wen Hua Chu Ban She, 2007.
- Gao Jia, "Lun Tang Yin hui hua zhong de yi jing," *Mei Yu Shi Dai(Zhong)* 605 (2015): 45-46.
- Geng Mingzhao, "Tang Yin shi nu hua de shi su xing qing xiang yu shen mei tu shi," *Meishu* 618 (2019): 137.
- Hu Guanghua, *Zhong guo ming qing you hua*, Changsha: Hunan Mei Shu Chu Ban She, 2021.
- Li Chao, *Zhong guo zao qi you hua shi*, Shanghai: Shanghai Shu Hua Chu Ban She, 2004.
- Liu Geng, "Wen ren hua de se kong yu zhen xing—yi Tang Yin wei zhong xin," *Wen Yi Yan Jiu* 310 (2017): 143.
- Li Madou (Matteo Ricci) Zhu, and Yun Wei Yi, *Li Madou zhong guo shu zha*, Beijing: Zong Jiao Wen Hua Chu Ban She, 2006.
- Miao Qian, "Tan xun wei wu de jia zhi—yi su zhou pian wei dian fan," *Wen Xue Yi Shu Zhou Kan* 231 (2024): 33.
- Qiu Shihua Deng 3 Ren, *Wei hao wu: 16—18 shiji Su zhou pian ji qi ying xiang*, Taipei: Gu Gong Bo Wu Yuan, 2018.
- Sun Huadong, "Cong 'ru shi dao' shi jiao kan Tang Yin de <Meng Xian Cao Tang Tu>," *Tianjin Mei Shu Xue Yuan Xue Bao* 162 (2022): 45.
- Tao Xiaojun, and Wang Yingxue, "Tang Yin hui hua feng ge xing cheng de she hui guan cha," *Mei Shu Guan Cha* 260 (2017): 107.
- Tang Kaijian, "Aomen—xi yang mei shu zai zhong guo chuan bo de di yi zhan," *Mei Shu Yan Jiu* 92 (2002): 42.
- (Ming) Wang Shizhen, "Yi yuan zhi yan fu lu si," In *Yan zhou shan ren si bu gao Juan* 155, XX-XX, Taipei: Wei Wen Tu Shu Chu Ban She, 1976.
- Wang Xiaodan, "Tang Yin ren wu hua lun lue," *Shan Xi Shi Da Xue Bao (She hui ke xue ban)* 36 (2009): 79.
- Wang Yingying, "Tang Yin hui hua yi shu cheng jiu tan jiu," *Lan Tai Shi Jie* 22 (2013): 154-155.
- Wang Xinyi, and Wang Yu, "Wen ren yi qu dui ming qing ren wu hua de ying xiang zai tan—yi Tang Yin wei li," *Shu Hua Shi Jie* 212 (2019): 89.
- Wang Yunlei, *Zhong guo hua ji fa yu jiao xue yan jiu*, Beijing: Zhong Guo Xi ju Chu Ban She, 2024.
- Wen Yupeng, "Cong 'Su zhou pian' dao 'Bao hui lu'—ling tai shi jiao de ming qing shu hua shi chang,"

Shou Cang 356 (2019): 83.

Xie Ming, "Dang dai zhong guo tian zhu jiao chuan bo fang shi yan jiu," PhD diss., Beijing: Zhong guo she hui ke xue yuan yan jiu sheng yuan bo shi xue wei lun wen, 2010.

Zeng Jingxiang. *Gong bi hua ji fa li lun yan jiu*, Changsha: Hunan Mei Shu Chu Ban She, 2004.

Zhang Beibei, "Ye su jia sheng mu chong bai ji qi zai yi shu zhong de chang dao," *Wen Hua Ya Zhi* 98 (2016): 91-92.

Zhang Xiping. *Gen sui Li Madou dao Zhong guo*, Beijing: Wu Zhou Chuan Bo Chu Ban She, 2006.

Zhang Yuxiu, "'Su zhou pian' zhong 'Qiu Ying feng ge' de mo shi hua sheng chan," *Mei Shu Guan Cha* 336 (2023): 48-57.

Qiu Zhen, "Wan ming 'Su zhou pian' zhong de tong jing ping yan jiu—yi Yan tai shi bo wu guan cang 'Qing Yu Tu' wei li," *Yi Shu Yu Min Su* 8 (2021): 88.

Zou Qionghui, "La Feier sheng mu xiang chuang zuo de mei xue te xing yan jiu," *Da Wu Tai* 312 (2014): 35-36.

(Qing) Zhou Lianggong, "Wu sheng shi shi" Juan 7, In *Xu xiu si ku quan shu*, Shanghai: Shanghai Gu Ji Chu Ban She, 2002.

2. Secondary Sources in English

Bailey, Gauvin Alexander, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America*, Toronto: University of Toronto Press, 1999.

John E. Macall, "Early Jesuit Art in the Far East, I The Pioneer," *Artibus Asiae* 10, no. 2, (1947): 124-130.

3. Database

He Xinwenshi, "Ming qing shi qi shu hua de wei zuo yu chao zuo" Wang Yi, <https://www.163.com/>.

국문초록

중국 국가박물관에서 공동 전시된 〈로마 민중의 보호자 성모상〉(이탈리아 로마 산탄드레아 교회 소장)과 ‘唐寅款’〈중국식 성모상 두루마리〉(미국 필드 자연사박물관 소장)는 도상적 유사성이 매우 높아 학계에서 지속적인 논쟁의 대상이 되어 왔다. 본 연구는 문헌 연구법과 도상 분석법을 활용하여 관련 역사 문헌과 시각 자료를 체계적으로 검토하고 비교·분석하였다. 연구 결과, ‘唐寅款’〈중국식 성모상〉은 위작이라는 성격에도 불구하고, 명대 중·후기 소주(苏州) 지역의 상품경제 발달, 명가 숭상 풍조, 그리고 중서(中西) 미술 교류라는 복합적 요인 속에서 형성된 산물임을 확인하였다. 특히 이는 명대 중·후기 강남 예술계에서 특유하게 나타난 ‘소주편(苏州片)’의 산물이기도 했다. 이러한 문화 혼종적 생성은 단순한 모방이나 오독으로 규정될 수 없으며, ‘진위’ 혹은 ‘영향과 피영향’이라는 이분법적 틀만으로는 충분히 설명되지 않는다. 오히려 이는 상이한 문화 체계가 상호 교섭하는 과정에서 작동한 다층적 매개 구조와 재구성의 논리를 드러낸다. 나아가 〈중국식 성모상 두루마리〉는 종교적 속성을 약화시켜 사회적 수용성을 높임으로써, 신앙의 대상에서 감상과 진열이 가능한 세속적 예술품으로 전환되었다. 이러한 점에서 본 작품은 명청 시대 민간 차원의 중서 문화 교류와 그 변용 양상을 보여주는 중요한 사례라 할 수 있다.

中文摘要

中国国家博物馆同时展出的〈罗马民众的保护者圣母玛利亚像〉(意大利罗马圣安德烈教堂藏)与“唐寅款”〈中国圣母像卷轴〉(美国菲尔德自然历史博物馆藏),因其图像高度相似,长期以来成为学界持续讨论的对象。本文采用文献研究法与图像分析法,对相关历史文献与视觉材料进行了系统梳理与比较分析。研究发现,尽管“唐寅款”〈中国圣母像卷轴〉具有赝品性质,但它是在明代中后期苏州地区商品经济发展、名家崇尚风气以及中西美术交流等多重因素共同作用下形成的产物。它是中国明代中晚期江南艺术界所特有“苏州片”的产物。这种跨文化生成并非简单的模仿或误读,也难以仅以“真伪”或“影响与被影响”的二元框架加以解释,而是揭示了不同文化体系在相互交涉过程中所形成的多层次中介结构与再造逻辑。此外,“唐寅款”〈中国圣母像卷轴〉通过弱化宗教属性,提高了图像的社会接受度,使其由信仰对象转变为可供观赏与陈设的世俗艺术品。因此,该作品可视为明清时期民间层面中西文化交流及其变异形态的重要实例。

Abstract

The Madonna Attributed to Tang Yin: A Cross-Cultural Interpretation of a “Suzhou Pian”

Yongfeng Liang*, Haiyan Liu**, Haengcheol Lee***

The simultaneous exhibition of *Salus Populi Romani* (Collection of the Church of Sant’Andrea, Rome, Italy) at the National Museum of China and the Chinese Madonna Scroll attributed to Tang Yin (Collection of the Field Museum of Natural History, USA) has long been a subject of academic discussion due to the striking visual similarities between the two works. This paper employs literature review and image analysis methods to systematically review and compare relevant historical documents and visual materials. The study finds that while the Chinese Madonna Scroll attributed to Tang Yin was a forgery, it was created under the influence of multiple factors in the late Ming period such as the economic development of the Suzhou region, the admiration for famous artists, and the exchange of Chinese and Western art. The scroll is a product of the unique “Suzhou Pian” from the Jiangnan art scene in the late Ming period. This cross-cultural creation cannot simply be understood as imitation or misinterpretation, nor can it be explained through the binary framework of “authenticity vs. forgery” or “influence vs. being influenced.” Instead, it reveals the multi-layered intermediary structures and re-creative logic formed through the interaction of different cultural systems. Additionally, by diminishing the religious attributes of the image, the Chinese Madonna Scroll increased its social acceptability, transforming it from a religious object into a secular art piece for aesthetic enjoyment and display. Therefore, this work serves as an important example of cross-cultural exchange and its transformation at the popular level during the Ming periods.

* First author: Zhejiang Normal University

** Co-author: Zhejiang Normal University

*** Corresponding author: Zhejiang Gongshang University